

## *Francesco Hoch: musico speculativo*

di Carlo Piccardi

[...] si conoscerà lo Speculativo esser differente dal Pratico, che quello sempre piglia il nome dalla scienza, et vien detto Musico. Et questo non dalla scienza, ma dall'operare, come dal Comporre è detto Compositore; [...] onde volendo sapere quello che sia l'uno et l'altro diremo Musico esser colui, che nella Musica è perito, et ha facultà di giudicare, non per il suono: ma per ragione quello, che in tale scienza si contiene. Il quale se alle cose appartenenti alla pratica darà opera, farà la sua scienza più perfetta et Musico perfetto si potrà chiamare.

(GIOSEFFO ZARLINO, *Le Istitutioni harmoniche*, Venezia, 1558)

L'esame della musica del Novecento è imprescindibile dalla considerazione della sua programmaticità, non solo nel senso del riconoscimento di singoli programmi individuali (delle poetiche) ma soprattutto come rilevamento del suo implicito farsi carico consapevolmente dell'epocale sovvertimento dei valori compositivi, esibito in un permanente confronto dialettico con la consuetudine in un instancabile processo che al suo sviluppo non concede sosta. Se l'esegesi dell'opera tradizionale viene condotta come decifrazione a posteriori dei criteri che ne stanno al fondamento (risalendo alla concezione dopo che essa si è già dispiegata all'ascolto), l'opera moderna si presenta essa stessa come prodotto che esibisce i principî che la determinano nella sua medesima conformazione. È questa la ragione per cui il critico non può evitare la frustrazione derivante dal fatto che spesso, di fronte all'opera moderna, la sua riflessione si manifesta inevitabilmente come una parafrasi di ciò che la stessa opera già comunica, come sovrastruttura mantenuta in ragione di una necessità (per non dire di un rito) sociale, ma sostanzialmente divenuta superflua a fronte di ciò che il compositore attraverso i suoni già palesa.

Se la funzione del critico nei confronti della musica del passato classico e romantico è chiaramente definita come compito sovrastrutturale svolto al di là della naturalezza del sentire e della spontaneità del fare artistico, nella dimensione del moderno

essa è venuta a ridefinirsi di fronte all'assunzione di responsabilità del compositore in quanto teorico di se stesso, di fronte all'opera in un certo senso oggettivata da parte del suo stesso autore dal quale è vissuta a due livelli, da un canto come manifestazione di un proprio sentire e dall'altro come atto dimostrativo dei propri principi. Il moderno si qualifica al livello di tale coscienza autocritica che ha modificato nel tempo la posizione dell'artista, pur in un contesto di convivenza con le modalità ereditate dalla tradizione e corroborate dalla pratica della musica di consumo che ne ha volgarizzato il retaggio.

Da questo punto di vista il moderno si è manifestato in quanto disvelatore della dimensione speculativa della musica, rimasta sottotraccia nei secoli recenti ma intrinseca alla sua propria natura, come è dimostrato dal fondamento a cui si riconduceva nel lontano Medio Evo. Diversamente dall'espressione letteraria compresa nel *trivium* (grammatica, retorica, dialettica), a quell'epoca la musica faceva parte del *quadri-vium* (con aritmetica, geometria, astronomia). Fra le "arti liberali" essa era cioè posta non al livello dei generi deputati a governare le relazioni dirette fra gli uomini attraverso l'immanenza, bensì fra quelli che la trascendevano allo stadio delle astrazioni riflettenti la superiore meccanica dell'universo. Nel confronto tra *musica humana* (e *in instrumentis constituita*) e *musica mundana* l'interesse era riposto in un ordine governato da entità superiore che l'arte dei suoni era ritenuta in grado di rispecchiare. La distinzione tra lo statuto di *musicus* (teorico) e quello di *cantor* (pratico) è lì a ricordarcelo in una partizione che nelle parole di Guido d'Arezzo suona severa: «Musicorum et cantorum magna est distantia. Isti dicunt, illi sciunt quae componit musica. Nam qui facit, quod non sapit, definitur bestia».

Se dal Rinascimento in poi la musica è evoluta in base al progressivo imporsi della centralità dell'individuo in termini che hanno rovesciato il rapporto, a vari gradi è rimasta più o meno latente la sua capacità di articolarsi al di là delle soggettive urgenze, superando lo stadio dell'espressione individuale intesa come manifestazione di sé per ribadire la sua funzione conoscitiva, come traduzione in suoni di proporzioni e di un ordine nei confronti dei quali il compositore si pone quale medium. La suprema lezione di Bach ce lo testimonia ad ogni appuntamento d'ascolto. Proprio nel momento in cui fra i contemporanei nel melodramma si imponeva il canto monodico come emancipatore dell'individuo nell'esibizione dei suoi stati d'animo, egli realizzò la sintesi fra l'ereditata dimensione speculativa della scrittura musicale e l'espressione del corpo vibrante cresciuto attraverso la disposizione alla voce spiegata. Anche se l'evoluzione del linguaggio musicale da allora in poi procedette in modo inarrestabile verso l'assestamento delle pulsioni emotive, la natura stessa della musica non poteva evitargli di subire il richiamo al regolato assetto in cui ritrovare la sua compiutezza. Lo riscontriamo in tutti i grandi autori ai culmini della loro opera

e diventò parola d'ordine nel momento in cui la trasudante espressione tardo-romantica si rivelò insostenibile, provocando la reazione del *rappel à l'ordre*, che non è da considerare solo aneddoticamente (come un passaggio stilistico documentato nelle sbarazzine coordinate parigine), ma anche come un momento di presa di coscienza della musica di punta del Novecento, nei termini di consapevolezza di un ordine che l'arte dei suoni è chiamata a riconquistare e a giustificare di volta in volta come sua ragion d'essere.

Questa consapevolezza è particolarmente testimoniata dall'esperienza di Francesco Hoch, la cui collocazione nel filone radicale della musica contemporanea non solo lo ha visto svolgere il vasto arco di sviluppo della sua creatività con una professione di fede nei portati dell'avanguardia sostenuta con un rigore senza pari, ma ne ha riaffermato la necessità non perdendo mai di vista la dimensione ontologica della realtà musicale. Pur nella differenziazione dei risultati, stimolati a spingersi in varie direzioni, costante in lui è sempre stato l'interrogarsi sulla logica celata al di là del suono che ne è governato oltre le contingenze, in un rapporto che rimanda con coerenza ai principî formanti, su cui vigila la coscienza della realtà della musica percepita oltre il livello espressivo, estesa allo stadio in cui essa si ricollega all'antica e originale definizione speculativa dell'occidentale arte dei suoni.

La determinazione programmatica e la costanza con cui il compositore ha percorso e continua a percorrere le varie tappe della sua parabola è il risultato della certezza derivante da questa posizione, dallo svelamento delle logiche che sovrintendono all'ordinamento dei suoni nei vari gradi di profondità in cui si evidenziano. Una determinazione e una forza tali da superare perfino la fase apparentemente terminale della sua parabola. L'arco creativo che egli ha percorso attraverso distinte fasi secondo un'intenzionale periodizzazione l'ha portato allo stadio identificato nell'esaurimento delle motivazioni dello stesso far musica, comportando a rigori la prospettiva della cessazione del comporre. Orbene, al di là del significato metaforico di tale traguardo, la via oltretombale che egli ha indicato nel concetto di "opera postuma", nei termini di una decantazione altrettanto metaforica, non va letta come adesione alle tentazioni del riflusso manifeste nelle soluzioni restaurative giunte a dominare la fase del cosiddetto postmoderno, bensì nel contesto di una visione quasi biologica della musica, dove nulla si distrugge ma tutto si trasforma, secondo il principio che ha guidato Schönberg nella lezione affidata all'*Harmonielehre*, in cui leggiamo:

Egli [l'allievo] deve sapere che le condizioni della dissoluzione del sistema sono contenute in quelle stesse condizioni che lo determinano, e che in tutto ciò che vive esiste ciò che modifica, sviluppa e distrugge la vita. La vita e la morte sono contenute

nello stesso seme, e nel mezzo sta solo il tempo, cioè nulla di essenziale ma solo una misura che finisce col colmarsi. Da questo esempio deve imparare ciò che è eterno: il mutamento; e cosa è temporale: l'esistenza.

Non per niente la fase più durevole e produttiva di Hoch sembra essere addirittura la successiva e ultima, quella dell' "impietoso presente".

Il maestro viennese è quindi l'ombra che si aggira dietro l'esperienza del nostro, non solo come capostipite di quel radicalismo estetico testimoniato dalla dodecafonìa, che ha costituito il discrimine principale su cui si è profilata l'avanguardia musicale del Novecento nel cui solco egli pienamente si riconosce, ma anche come guida metodologica al di là della scelta linguistica, come *musicus* quindi prima che *cantor*, come artista in permanente e cosciente relazione con il divenire, con la musica intesa come traduzione in suono di un ordinamento superiore destinato ad incorporarsi nel mondo fisico ma appartenente a una sfera data oltre la dimensione del sensibile.

A questo riguardo può sembrare contraddittorio il modo in cui Hoch pone in evidenza le contingenze in cui si svolge il suo iter compositivo, al limite di un minuto autobiografismo che vincola l'opera alla cronologia di accadimenti e di frangenti circoscritti alla dimensione personale. In verità proprio l'occasionalità e la casualità di queste tappe, spesso determinate da incontri, da confronti e da intrecci con esperienze altrui, è lì a dimostrare come la sua esperienza compositiva, orientata all'estetica del frammento, dipenda da fattori che sfuggono alla capacità predeterminante dell'individuo, dispiegandosi nel tempo secondo una logica dettata a un livello superiore, quasi a farla risalire a forze imperscrutabili. La piega narcisistica che accompagna l'apparente autoreferenzialità di tale svolgimento rivela semmai il contrario, cioè la testimonianza di un cammino interpretato alla luce di circostanze non tanto assecondate per delinearlo in una coerenza individualmente guidata, bensì accettate come adeguamento alla forza oggettiva delle cose, a prospettive date nei fatti al di là della motivazione soggettiva. Che poi vi si riconosca una messa a frutto dell'esperienza personalmente accumulata è possibile, ma non nel senso dell'esibizione di maestrìa affinata dalla pratica in soluzioni appariscenti, bensì nel contrario, cioè piuttosto nelle meditate soluzioni realizzate nell'asciuttezza di strutture essenziali ridotte a sostanza condensata, a tratti per voce sola o per strumento solo, a opera retta dall'economia di forme primarie, trasparenti.

In questo senso la sua parabola evolutiva si iscrive nella dimensione esistenziale nei termini in cui vi è riconoscibile anche lo stadio terminale dello *Spätstil*, che Adorno identificò nell'ultimo Beethoven, nei termini di una decantazione, del risultato

pervenuto all'opera straniata: «Lo stile tardo è ciò che accade se l'arte non rinuncia ai suoi diritti in favore della realtà [...], lo stile tardo è dentro il presente, ma ne è stranamente separato». Il legame che Hoch stabilisce con la propria biografia, nel rendere conto delle tappe in cui il suo percorso si sviluppa, non va allora letto come subordinazione all'esistenzialità, alla temporalità. È invece l'esatto contrario: il cammino percorso nel tempo incide sulla coscienza nel senso di produrre una maturazione tendente a considerare l'opera sempre più sciolta dalla contingenza, a spingerla al confronto con i dati fondamentali della sua natura in una forma di sospensione del tempo, possibile non come punto di partenza, bensì come traguardo, punto d'arrivo di un processo che, per liberarsi del vissuto, deve averlo attraversato e consumato. L'opera tarda identificata nell'ultimo Beethoven è vista da Edward W. Said (sulla scorta di Maynard Solomon) come «momento in cui l'artista, pienamente padrone dei suoi mezzi, smette di comunicare con l'ordine sociale prestabilito di cui fa parte e stringe con esso una relazione contraddittoria e alienata. Le sue opere tarde costituiscono una sorta di esilio». È una constatazione che ci può guidare nella decifrazione del cammino che Hoch ha percorso ed ancora percorre, nell'esplorazione degli elementi originari dell'arte musicale, constatabile nella frequenza con cui nel suo catalogo compaiono composizioni disadorne, per una singola voce o un singolo strumento (o piccoli complessi di strumenti), in miniature che, come le bagatelle beethoveniane, nella loro nudità tendono a sottrarsi sia alla sontuosità sonora, sia alla misura richiesta per essere adottate nel circuito consuetudinario dell'offerta musicale. Assorbito nella dimensione dell'interiorità, l'intensificarsi di tale scelta compositiva in tempi recenti, nella trasparenza di un tessuto timbrico che si fa sempre più diafano e di forme miranti all'essenziale, rivela una condizione vieppiù soggetta al potere di attrazione della trascendenza.

Non per questo l'esperienza di Francesco Hoch va disgiunta dall'*hic et nunc* dell'ambito in cui è cresciuta, in un angolo di Svizzera storicamente segnato dall'appartenenza all'area culturale italiana, condizionata (per la sua limitatezza) dal peso del retaggio identitario che in determinate circostanze non ha potuto esimersi dall'agire come una zavorra. Negli anni Sessanta la sua chiara scelta estetica radicale non è cioè avvenuta sulla via spianata da un'avanguardia storica (assente nel territorio), ma ha dovuto farsi strada in un contesto non solo caratterizzato dalla vocazione conservativa tipica delle periferie ma anche dal condizionamento della matrice classicistica della tradizione musicale italiana ferma allo stadio a cui era pervenuta nell'anteguerra. Privato del riferimento alla mediazione di figure assenti in loco a traghettarlo verso i traguardi avanzati, egli ha realizzato il processo di una duplice emancipazione, da una parte valicando i limiti della provincia

e dall'altra superando la dipendenza dalle tendenze restaurative che avevano caratterizzato la modernità musicale italiana del primo Novecento ancora operanti nel Ticino del dopoguerra. Al di là degli apporti creativi il suo contributo all'apertura culturale del proprio paese è stato quindi doppio, dispiegandosi non solo come via indicata a chi è venuto dopo di lui, ma anche incidendo sul campo, attraverso le iniziative realizzate nell'ambito della sua lunga attività didattica e nell'azione svecchiante promossa attraverso il percorso innovatore di collettivi quali *OGGImusica*. Nella coscienza di una militanza nella società, anche politica, intesa come necessario complemento dello spazio di sviluppo prospettato dal livello "speculativo" in cui si svolge la sua parabola compositiva, vi ritroviamo la dimensione organica contraddistinguente l'antica definizione di *musicus*, di una figura che domina l'arte dei suoni oltre le coordinate limitative della contingenza, vigilante sulla realtà nella sua complessa articolazione.